

**ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН**

ORCID ID: 0000-0002-3949-1201

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності

Київського університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна)

i.berenbein@kubg.edu.ua

## МУЗИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР Ф. ШУБЕРТА

### ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ

#### (на прикладі Сонати *c-moll* D958)

Розглянуто особливості музичного часопростору Ф. Шуберта як довербальної смислової системи, що визначає типологію і змістово-стильові якості його композиторського мислення. Визначено, що феномен часопростору Ф. Шуберта належить до межового типу з характерною для нього семантикою порогу, зустрічі та дороги. Виявлено риси трансформації романтичного двосвіту з формуванням простору позачасовості на межі світів, що в музиці проявляється т.зв. «шубертівськими довготами». З'ясовано композиційно-сміслові особливості циклічних форм Ф. Шуберта, які пов'язані з кардинальним переосмисленням музичного часу і усвідомленням його як стадіальної послідовності відносно замкнених станів на протизвагу драматургії конфліктного генезу. Доведено, що принципи контрастного формотворення з фіксацією малого часу, амбівалентністю вислову, індивідуалізацією фактурних шарів, певною стадіальною послідовністю розкриття сонатної ідеї, є особливою діалогічною сутністю мислення Ф. Шуберта. Проаналізовано особливості поєднання в Сонаті D958 рис сюїтного і сонатного хронотопів, композиційно-сміслову спорідненість фіналу сонати і жиги. Виявлено, що барокові жанрові маркери в структурі сонатного циклу органічно вписуються в часопросторові характеристики межового типу. Визначено, що контрастний принцип стадіального формотворення, який ґрунтується на фіксації музичного фрагменту, є своєрідним втіленням екзистенційно-романтичної ідеї «мандрів світами» і індивідуально-стильовою константою Ф. Шуберта. З'ясовано основні тенденції і напрямки інтерпретації сонати *c-moll*. Окреслено основні характеристики виконавських концепцій видатних шубертіанців — А. Шнабеля, П. Бадура-Скоди, А. Бренделя, С. Ріхтера, В. Кемпфа, М. Полліні, М. Юдіної. Наголошено на принциповій незавершеності процесу розкодування смислових констант шубертівського фортепіанного стилю, семантики його часопростору і відкритості шляхів пошуку найбільш аутентичної концепції виконання сонати *c-moll* в єдності і взаємодії науково-аналітичної і виконавської складових інтерпретації.

**Ключові слова:** музичний часопростір Ф. Шуберта, сонатна ідея, романтичний двосвіт, фортепіанне виконавство, виконавські версії, індивідуальні виконавські стилі, контрастна драматургія.

**Постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями обумовлюються неординарністю

сміслової сфери творчості Ф. Шуберта. Будь-яке художнє явище є цілісною системою смислотворення, що реалізується в процесі прочитання-розкодування тексту, незалежно від його мовленнєвого канону або жанрової приналежності. Інтертекстуальність цього процесу очевидна, так як шлях від тексту до його інтерпретаційної моделі проходить стадію кореляції смислових кодів автора і інтерпретатора. Осягнення смислу як довербальної системи нерозривно пов'язане з феноменом часу, зокрема, з такими його властивостями як парадоксальність і багатомірність. Феномен часопростору Ф. Шуберта — один із надскладніших для інтерпретатора його музики. Рубіжність його творчості в загальній музично-стильовій еволюції створила свого роду феномен «маргінальності» його стилю — вже не класицизького напрямку, але й категоріально занадто складного, всеохоплюючого, «надромантичного», трансцендентного. Особливість часопростору Ф. Шуберта влучно охарактеризували Г. Коган і А. Шнабель, порівнюючи сонати Шуберта зі шляхом. Спільну щодо цього думку висловив і А. Брендель, називаючи Ф. Шуберта «лунатиком» в порівнянні з «архітекторами» Л. Бетховеном і В. Моцартом. Романтичний двосвіт, витoki якого містяться в бароковій паломницькій прозі, в творчості Шуберта набув рис межової екзистенційності, де мить усвідомлюється як точка позачасовості і переходу між світами — реальним і фантастичним, земним і трансцендентним, одномоментним і вічним. Риси переходу, порогу, зламу суттєво вирізняють мислення Шуберта від його попередників і значною мірою пояснюють органічність його «божественних довгот» (Daverio, 2002, с. 47), ейдосів тиші і «мандрів світами» (Brendel, 1976).

Соната *c-moll* D958 належить до тріади останніх сонатних опусів композитора, завершених приблизно за два місяці до його смерті в 1828 році. Існування різних виконавських концепцій сонати *c-moll* — серед них найбільш визначні інтерпретації Пауля Бадюра-Скоди, Альфреда Бренделя, Святослава Ріхтера, Вільгельма Кемпфа, Мауріціо Полліні — відображає принципову множинність індивідуальних підходів в осмисленні стилістичних, образно-інтонаційних, структурно-композиційних, музично-синтаксичних аспектів

сонатної творчості Шуберта, зокрема, сонати *c-moll*. Разом з тим, відкритість і принципова незавершеність процесу розкодування смислової сфери музики А. Шуберта скоординує думку на осмислення музичного часопростору Ф. Шуберта як фактору формування виконавської концепції. В цьому полягає актуальність звернення до сонати А. Шуберта *c-moll* та її виконавських версій в теоретичному та практичному аспектах.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Обставини часу написання сонати *c-moll*, а також явне апелювання автора до творчості Л. Бетховена спонукало до створення цілого ряду музикознавчих праць, в яких аналізуються стилістичні риси пізнього періоду творчості митця. Серед них відмітимо дослідження А. Бренделя, П. Вульфюса, В. Ганзбурга, Г. Гольдшмідта, Дж. Даверіо, Ю. Хохлова, О. Щоголевої, З. Юферової; серед праць, присвячених проблемам дослідження сонатної форми межі XVIII – XIX повертають увагу дослідження Н. Горюхіної, І. Карачевцевої, У. Ньюмена, В. Семікіна; питання інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шуберта знайшли висвітлення в працях А. Хітрука, Г. Когана, М. Смирнової, А. Бренделя. Натомість музичний часопростір фортепіанної творчості Ф. Шуберта, зокрема, сонати *c-moll*, як фактор формування виконавської концепції, не знайшов належного відображення в наукових дослідженнях.

**Мета дослідження** полягає у виявленні змістово-сміслових особливостей сонати *c-moll* D958 у зв'язку з феноменом музичного часопростору Ф. Шуберта та їх рецепції у виконавській традиції. Досягнення мети передбачало вирішення таких завдань:

- 1) розглянути особливості циклічного мислення Ф. Шуберта;
- 2) визначити нові формотворчі принципи композиційної структури сонатного циклу на прикладі сонати Ф. Шуберта *c-moll* D958;
- 3) охарактеризувати основні тенденції інтерпретації сонати Ф. Шуберта *c-moll* D958.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Змістові характеристики музики Ф. Шуберта останнього періоду творчості (за періодизацією

Ю. Хохлова початок останнього періоду творчості Ф. Шуберта припадає на межу 1826–1827 років) дають уявлення про певний етап синтезування й переосмислення попереднього досвіду.

Як і раніше Ф. Шуберт працює в царині пісні. Серед вершинних вокальних творів цього часу — цикл «Зимова подорож» на вірші В. Мюллера (1827); шість пісень на вірші Г. Гейне, сім пісень на вірші Л. Рельштаба і одна пісня на вірші Г. Зайдля, які після смерті Ф. Шуберта були видані одним циклом з чотирнадцяти пісень під назвою «Лебедина пісня». В пісенній творчості цього часу Ф. Шуберт звертається й до поезії Г. Ляйтера, Й. Рохлиця, Т. Персі, Ф. Шобера. Новим явищем у творчості цих років є створення вокальних творів у супроводі інструментального дуету (до традиційного фортепіано додавались валторна, кларнет або хор). В царині вокального ансамблю Ф. Шуберт теж йде новими шляхами — він поєднує вокальний ансамбль з хором, або з солістом, або з духовими інструментами, надаючи перевагу чоловічим голосам і валторнам («Нічна пісня в лісі» на вірші Г. Зайдля для вокального квартету чоловічих голосів у супроводі 4 валторн (1827), серенада «Тихо, тихо» у двох варіантах: для меццо-сопрано та чотириголосного жіночого хору; для меццо-сопрано та чотириголосного чоловічого хору (1827), «Пастух на скелі» на вірші В. Мюллера для сопрано у супроводі кларнета або віолончелі (1828)).

Поряд із жанрами світської вокально-хорової музики Ф. Шуберт звертається до традиційних духовних жанрів (меса *Es-Dur*, 1828), продовжує працювати над оперою («Граф фон Гляйхен», незакінчена). Знайдені у 1978 році ескізи трьох частин симфонії *D-Dur* D936а дають підстави для порівняння цього симфонічного циклу з піснями на вірші Г. Гейне. Важливе місце серед творів останнього періоду посідають фортепіанні ліричні мініатюри (музичні моменти, експромти ор. 90, ор. 142), твори для фортепіано в чотири руки (п'єси, Фантазія *f moll*), масштабні фортепіанні тріо (*B-Dur* ор. 99, *Es-Dur* ор. 100), струнний квінтет *C-Dur* (ор. 159).

За всієї різножанровості індивідуально-стилістичних виявів творчість цих

останніх двох років являє собою свого роду велику концентричну форму з центральним смислоутворюючим драматичним ядром — вокальним циклом «Зимова подорож». Коло образів гостродраматичного, трагічного змісту цього «музичного роману» (*Goldschmidt, 1980*) проектує своєрідний музичний циклічний простір, де за безмежно світлими, ліричними, радісними образами розкривається трагізм безнадії та самотності. Циклічність як стильова риса творчості Ф. Шуберта неодноразово відмічалась дослідниками. Зокрема, Г. Гольдшмідт звертає увагу на циклічну послідовність творів контрастного образно-емоційного змісту. Свого часу А. Шнабель реалізував ідею Р. Шумана щодо об'єднання експромтів ор. 142 в сонатний цикл. Ч. Розен вбачає спільні принципи циклізації в інструментальних і пісенних циклах (*Rosen, 1997*).

Формотворча роль фрагменту в драматургії великих циклічних форм Ф. Шуберта, зокрема, сонатного циклу, визначає особливості переосмислення традицій класицизму в площині зняття конфлікту і осмисленні музичного часу як процесу невпинного формотворення без початку і кінця (ціле структурується повторами). Філософія контрастних станів (один з маркерів бароко) витісняє принцип формотворчого конфлікту, а амбівалентність вислову (різновид контрасту в одночасі) фіксує єдність часу в антиномії полярних вимірів (потенційності та актуальності, завершеності і нескінченності, обмеженості та повності) як особливу діалогічну сутність мислення Ф. Шуберта.

Таким чином, модифікація сонатної ідеї у Шуберта сприймається як нове співвідношення вихідних образів — не діалектичного спрямування, а як співставлення/послідовність замкнених станів. Часопросторовий континуум Ф. Шуберта постає як формотворче лоно композиційної стадіальності, де кожний новий розділ, епізод є новим рівнем розкриття сонатної ідеї.

За всіх формальних ознак жанру головним чинником тонального, тематичного, інтонаційного розвитку у Ф. Шуберта є хронотоп порогу і семантично пов'язані з ним хронотопи зустрічі та дороги. Порівнюючи Ф. Шуберта з Л. Бетховеном А. Брендель описує це явище як непередбачуваність, неочікуваність, раптовість контрастів на протипагу

виправданості очікувань у Л. Бетховена (*Brendel, 1976*) Типово шубертівський тип контрасту — контраст-вторгнення, а не співставлення, формує часопросторовий континуум межовості і трансцендентності драматургічної ідеї при принциповій відкритості форми. В такому аспекті можна говорити про присутність в сонатах Ф. Шуберта рис сюїтного хронотопу з його виходом в метафізичний простір в останній частині циклу (для порівняння: барокова жига і фінал сонати *c-moll*).

З трьох останніх сонат, соната *c-moll* за стилістичними ознаками вважається найбільш «бетховенською». На це вказує і тональний план циклу, і спорідненість теми головної партії I частини з темою 32 варіацій Бетховена, в якій перетворені риси старовинної чакони. Звернення до чакони в сонаті D958 Ф. Шуберта є унікальним виявом барокових жанрових маркерів в структурі сонатного циклу, а разом з тим і переосмисленням барокового коду нескінченності через трансформацію жанрових семантичних інваріантів.

Трансформація в сонаті барокової тридольності (чакона, менует) в романтичну вальсовість дає підстави визначити чакону і вальс як формоутворююче та лірикопродукуюче зерно циклу. Як і бароккові форми варіацій на *basso ostinato*, вальс і споріднений з ним лендлер, відтворюють в сонаті ідею руху по колу. Цілком логічно, що пісенно-ліричні теми в сонаті найбільш розроблені як носії індивідуальної ідеї (як тридольні, так і чотиридольні) — тема побічної партії 1 частини по суті являє собою цикл з двома варіаціями і розробкою в самій партії. Те ж саме можна сказати і про мінорну тему 2 частини, де присутній очевидний зв'язок з малосекундовою пунктирно загостреною ритмоінтонацією чакони. На рівні жанру чакона і вальс синтезуються в тарантелі (6/8). Тоді 2 частина є етапом цього синтезу і лірико-драматичною кульмінацією циклу. Варіативність розвитку пісенної теми як осмислення музичного часу через повтори і жанрові трансформації, стремління до індивідуалізації фактурних пластів, перетворення часу в простір, коли екзистенційне переходить в метафізичне, є суттєво новим в сонатній драматургії і принципово протиставленим бетховенським принципам мотивної

розробки.

Разом з тим, слід звернути увагу і на досить нетипову інтонаційну складову розробки і коди 1 частини, пов'язану з появою нової теми в розробці та її переінтонуванням в кодї. Саме цей тематичний фрагмент перебирає на себе ідейний синтез 1 частини як вияв лірично-трагічного в суб'єктивній картині світу Ф. Шуберта. Таке зміщення пропорцій в першій частині циклу (розробка-реприза-кода) проектується на всю циклічну форму, де фінал за кількістю тактів майже втричі більший, ніж 1 частина, і майже вдвічі більший за всі попередні три частини. Форма фіналу, написаного в ритмі тарантели, вважалася рихлою, перевантаженою невиправданими повторами (т. зв. «шубертівськими довготами»). Спростував такі судження в 1894 році А. Дворжак, який вважав Ф. Шуберта майстром форми і оцінював його інструментальний стиль як індивідуально-сталий і довершений (*Dvořák*, 1894). Довгий шлях до розуміння стилістичної єдності фіналу пояснюється особливостями його форми, в якій поєднуються риси складної трьох-частинної форми і сонатного *allegro*. Саме в фіналі виявилися характерні для Ф. Шуберта і не характерні для класичної сонатної форми тонально-ладові рішення. Зокрема, тема побічної партії написана в тональності мінорного низького II ступеню — *cis-moll* (енгармонізм *des-moll*). Загалом такі півтонові співвідношення тональностей, малотерцові переходи, своєрідна ладова перемінність на основі однойменних мажору і мінору, ладові «перекрашування», т. зв «сповзаючі» на тон гармонії характеризують і ладо-гармонічну мову II частини *Adagio*, і тональний розвиток III частини *Allegro* (Менует), і весь ладо-тональний розвиток фіналу. Якщо в *Adagio* таке тонке ладове мислення відтіняє нюанси ліричного почуття, то у фіналі при нестримному ритмічному русі тарантели створюють дивовижне відчуття відкритого простору.

Таким чином, нероздільна єдність «музичних моментів» в сонатному циклі є своєрідним втіленням екзистенційно-романтичної ідеї «мандрів світами», що підноситься на високий рівень лірично-підсвідомого, глибоко-особистісного світосприйняття в його невпинному сходженні до метафізичного

неба. У своєрідній «відкритості» фіналу виявляється типово шубертівський романтичний вектор мислення, його особливе відчуття ідеальної безмежності почуття і світу.

Втім не всі інтерпретатори Ф. Шуберта трактують його форми як розімкнені структури, не всі замислюються над межовістю його мислення і таїнством його часопростору.

Серед визначних піаністів — інтерпретаторів фортепіанної творчості Ф. Шуберта, які дійсно вплинули на формування фортепіанної традиції виконання творів Ф. Шуберта, важко знайти найкращого, або того, хто максимально наблизився до авторського задуму сонати *c-moll*. За всієї різноманітності виконавських моделей і тенденцій в трактуванні сонати Ф. Шуберта, вони переконують своєю глибиною проникнення в авторський текст, ліричність і поетичність втілення ідеї одного з вершинних творів останнього періоду творчості Ф. Шуберта. Якщо узагальнити певні стильові особливості в трактуванні *c-moll* ної сонати і загалом фортепіанної творчості Ф. Шуберта, то слід говорити про класичні і романтичні тенденції. До першої групи досить умовно можна віднести А. Шнабеля, П. Бадур-Скоду, С. Ріхтера, до другої — В. Кемпфа, М. Полліні. Одним з перших осягнув позачасову трансцендентність та метафізичну сутність сонат Ф. Шуберта видатний німецький піаніст Артур Шнабель. Не менш суттєвий внесок у формування фортепіанної шубертіади належить і Едуарду Ерדману. Відчуття архітектоніки шубертівського часопросторового континууму вирізняє і надхненно-ліричну інтерпретацію Марії Юдіної. Особливе місце серед трактувань *c-moll* ної сонати займає інтерпретація Альфреда Бренделя.

В своїх дослідницьких працях А. Брендель намагається довести логічність побудови шубертівських сонатних циклів на відміну від тих авторів, які вважали шубертівський ліризм несумісним із сонатною формою (Brendel, 1976). Він акцентує увагу на тому, що для розуміння пізнього Ф. Шуберта треба почути і відчути «великий простір».

У виконанні А. Бренделя поєднуються інтелект дослідника і ліричний дар



тонкого інтерпретатора Ф. Шуберта. Його виконання вирізняється м'яким туше, чіткою артикуляцією, ясним композиційним мисленням, відчуттям особливостей пісенно-поетичної строфічної будови, поетичної ритміки твору, виразної простоти інтонування, відчуттям особистої причетності до епохи Ф. Шуберта. Трактівання А. Бренделем I частини сонати яскраво свідчить про існування чіткої виконавської ідеї, яка полягає у наближенні до аутентичної моделі виконання. Тема головної партії I частини звучить у виконанні А. Бренделя виважено, лаконічно, чітко, з підкресленою патетичною риторикою. Він ніби навмисно уникає бурхливих романтичних емоцій і стрімкої польотності. В м'якому ліризмі побічної та заключної партій А. Брендель вражає тонким відчуттям пісенної-поетичної структури музичного матеріалу. Його артикуляція наближена до мовно-пісенної риторики, що у сукупності з прозорою педалізацією створює атмосферу приєднаності до епохи Ф. Шуберта. В своїх теоретичних працях А. Брендель застерігає піаністів від беспедального виконання, підкреслюючи значення контрольованої педалізації при збалансованих регістрах (*Brendel, 1976*). Опирання на риторично-пісенну австрійську культуру часів Ф. Шуберта відчувається і в інтонуванні хроматичних ходів та фігурацій з шістнадцятих у другому й третьому розділах розробки. Музична ідея з характерною для Ф. Шуберта композиційною розімкненістю, відкритістю втілена виконавцем з великим відчуттям міри й інтелектуального розміркування.

Святослав Ріхтер у трактуванні сонати *c-moll* близький до «бетховенського напрямку» інтерпретації цього твору (А. Шнабель. В. Кемпф). С. Ріхтер підкреслює драматичну силу I частини, але й передає тонкі ліричні почуття. Його гру характеризує цілісність виконавської концепції, логіка композиційної будови, дивовижна наспівна якість звуку в ліричних епізодах, велика сила узагальнення образно-динамічного змісту сонати.

Вільгельм Кемпф, піаніст, який, за влучним висловом А. Бренделя, перетворює на поезію все, до чого торкається, пройшов довгий шлях до розуміння творчості Ф. Шуберта. Він називав Ф. Шуберта «пізнім відкриттям

свого життя». Результатом його пошуків став повний альбом сонат Ф. Шуберта. У виконанні В. Кемпфом I частини *c-moll* ної сонати відчувається романтична стрімкість вислову, внутрішня сконцентрованість емоції, палкість і водночас тонке поетичне відчуття ліричних образів. Водночас відчувається й сильний вольовий «бетховенський» тонус вислову в драматургії сонатного *allegro*.

Мауріціо Полліні грає сонату *c-moll* з притаманною його особистості романтичною експресією, темпераментно й палко, переконливо виявляючи характерні стильові ознаки драматургії твору, пісенну ритміку, багату палітру динамічного діапазону, тонкі нюанси ладотональних «перефарбувань».

### **Висновки.**

1. Композиційно-сміслові особливості циклічних форм Ф. Шуберта ґрунтуються на глобальному переосмисленні музичного часопростору як процесу невпинного формотворення без початку і кінця (ціле структурується повторами). Діалектика драматургії конфліктного типу витісняється принципами контрастного формотворення з притаманними для нього фіксацією малого часу (моменту, миті), амбівалентністю вислову, певною стадіальною послідовністю відносно замкнених станів, що є особливою діалогічною сутністю мислення Ф. Шуберта.

2. Соната D958 Ф. Шуберта є унікальною з точки зору синтезу сюїтного і сонатного хронотопів в одному циклічному просторі. Барокві жанрові маркери в структурі сонатного циклу — звернення до жанрового інваріанту чакони, синтез контрастних станів, метрів (тридольності і чотиридольності), зміщення пропорцій на рівні композиційних структур 1 частини та всього циклу з перетворенням часу в простір, екзистенційного в метафізичне в фіналі циклу — формують часопросторовий континуум межовості і трансцендентності драматургічної ідеї при принциповій відкритості форми. Нероздільна єдність «музичних моментів» в сонатному циклі є своєрідним втіленням екзистенційно-романтичної ідеї «мандрів світами», що підноситься на високий рівень лірично-підсвідомого, глибоко-особистісного світосприйняття в його невпинному сходженні до метафізичного неба.

3. Розкодування часопросторового концепту сонати Ф. Шуберта D958 з її особливим структурованим простором спонукало до створення різні трактовки виконавської форми, які можна умовно поділити на класичні і романтичні тенденції. Принципова незавершеність процесу оприявлення смислових констант шубертівського фортепіанного стилю, осмислення його надромантичних апеляцій відкриває шляхи пошуку найбільш аутентичної концепції виконання цього твору в єдності і взаємодії науково-аналітичної і виконавської складових інтерпретації.

**Перспективи подальших розвідок...** Дослідження музичного часопростору Ф. Шуберта може бути перспективним в різних жанрах інструментальної і вокальної творчості митця як найважливіша передумова розуміння сутнісно-смислових констант його музики.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Brendel, A., 1976. Schubert`s piano sonatas, 1822-1828. *Musikal Thoughts and afterthoughts*, pp.57–74.
2. Goldschmidt, H., 1980. *Franz Schubert – ein Lebensbild*. Deutscher Verlag für Musik. 7 Auflage. Leipzig: Nicoline Thieme.
3. Daverio, J., 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford University Press.
4. Dvořák, A., 1894. Franz Schubert. *The Century illustrated Monthly magazine*, pp.341–346.
5. Rosen, Ch., 1997. *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.

#### References

1. Brendel, A., 1976. Schubert`s piano sonatas, 1822-1828. *Musikal Thoughts and afterthoughts*, pp.57–74.
2. Goldschmidt, H., 1980. *Franz Schubert – ein Lebensbild*. Deutscher Verlag für Musik. 7 Auflage. Leipzig: Nicoline Thieme.
3. Daverio, J., 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford University Press.
4. Dvořák, A., 1894. Franz Schubert. *The Century illustrated Monthly magazine*, pp.341–346.
5. Rosen, Ch., 1997. *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.

**INESA BERENBEIN**

ORCID ID: /0000-0002-3949-1201

*Candidate of Art Studies,*

*Associate Professor at the Department of Instrumental and Performing arts*

*Borys Grinchenko Kyiv University*

*(Kyiv, Ukraine).*

## MUSICAL TIME-SPACE OF F. SCHUBERT

## AS A FACTOR OF THE FORMATION OF THE EXECUTIVE CONCEPT

## (USING THE C-MOLL SONATA D958 AS AN EXAMPLE)

*The peculiarities of F. Schubert's musical space-time are considered as a preverbal semantic system that determines the typology and content-stylistic qualities of his composer's thinking. It was outlined that the space-time phenomenon of F. Schubert belongs to the boundary type with its characteristic semantics of threshold, meeting and road. Features of the transformation of the romantic two-world with the formation of a space of timelessness on the edge of the worlds, which is manifested in the music of the so-called "Schubert Longitudes". The compositional and semantic features of F. Schubert's cyclical forms, which are related to the radical rethinking of musical time and its awareness as a staged sequence of time intervals, are understood in relation to closed states as opposed to drama at the basis of conflict genesis. It is proved that the principles of contrasting shape formation with the fixation of small time, the ambivalence of the expression, the individualization of textural layers, a certain stadia sequence of the disclosure of the sonata idea, are a special dialogic essence of F. Schubert's thinking. The features of the combination of features of the suite and sonata chronotopes in the Sonata D958, the compositional and semantic affinity of the finale of the sonata and the jig are analyzed. It was found that the baroque genre markers in the structure of the sonata cycle organically fit into the spatio-temporal characteristics of the boundary type. It was determined that the contrasting principle of stage formation, which is based on the fixation of a musical fragment, is a peculiar embodiment of the existential-romantic idea of "traveling through the worlds" and an individual stylistic constant of F. Schubert. The main trends and directions of interpretation of the c-moll sonata are clarified. The main characteristics of the performance concepts of prominent Schubertians - A. Schnabel, P. Badur-Skoda, A. Brendel, S. Richter, V. Kempf, M. Pollini, M. Yudina - are outlined. Emphasis is placed on the fundamental incompleteness of the process of decoding the semantic constants of Schubert's piano style, the semantics of its space-time, and the openness of ways to search for the most authentic concept of the performance of the c-moll sonata in the unity and interaction of the scientific-analytical and performing components of interpretation.*

**Keywords:** *musical time-space of F. Schubert, sonata idea, romantic double world, piano performance, performance versions, individual performance styles, contrasting dramaturgy.*

*Стаття надійшла до редакції 23.09.2022 року.*